
Le musée imaginaire de Tim

De l'usage des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art dans la satire politique

Tim's imaginary museum: on the use of historical masterpieces in editorial cartooning

Stanislas Colodiet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/467>

DOI : 10.4000/estampe.467

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2016

Pagination : 20-37

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Stanislas Colodiet, « Le musée imaginaire de Tim », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 256 | 2016, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/467> ; DOI : 10.4000/estampe.467



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

LE MUSÉE IMAGINAIRE DE TIM

DE L'USAGE DES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LA SATIRE POLITIQUE

Stanislas Colodiet

LOUIS MITELBERG, UN HOMME D'ACTION

Louis Mitelberg (de son vrai nom Lejzor Mitelberg) naît dans une famille juive à Kaluszyn en Pologne, en 1919. Il grandit à Varsovie où il entre à l'école juive en 1924. Élevé dans l'amour de la France, pays où son père avait travaillé dans sa jeunesse, il décide à son tour de s'y rendre en 1938 et poursuit aux Beaux-Arts de Paris la formation d'architecte qu'il avait débutée l'année précédente à Varsovie. En 1939, à la suite de la déclaration de guerre et de la défaite de la Pologne, Mitelberg s'engage dans l'armée française. Après une année de captivité avec d'autres soldats faits prisonniers par les Allemands, il réussit à s'évader et rallie les Forces françaises libres à Londres. Il commence alors à dessiner pour la presse gaulliste et britannique et témoigne de son expérience des camps de prisonniers. La découverte d'Honoré Daumier à Alger en 1943 est une révélation : il reconnaît en lui un maître et un modèle d'engagement politique. À la fin de la guerre, Mitelberg confirme son choix d'être dessinateur de presse en France.

On distingue deux moments dans la carrière du caricaturiste. Celui de l'engagement au Parti communiste français, il travaille alors pour les journaux *Action* (1945-1952) et *L'Humanité* (1952-1958) dans lesquels il signe alors ses compositions « Mitelberg ». L'année 1958 est une année charnière pour le dessinateur qui quitte le PCF et *L'Humanité* pour entrer à l'hebdomadaire *L'Express* où il travaille jusqu'en 1990. À partir de cette date, Mitelberg signe « Tim » : l'anagramme des trois premières lettres de son nom. Ses derniers dessins sont publiés en 1998. Pendant cette seconde période, ses dessins sont également reproduits dans de nombreux titres de presse étrangers. Tim ayant peu recours à l'écrit dans ses compositions, choix relativement original pour un dessinateur de presse, ses dessins voyagent facilement. Ce parti pris permet une diffusion internationale de son travail.

À partir de son arrivée à *L'Express*, Tim exécute de nombreux dessins d'après des œuvres d'art célèbres, il les nomme « pastiches ». Cela correspond en partie à une réorientation du contenu de ses compositions qui ne sont plus publiées dans un journal lié à un parti politique. *L'Express* est le premier *newsmagazine* français dont la maquette s'inspire des journaux anglo-saxons : la place accordée aux



III. 1. Louis Mitelberg, *Les Joueurs de cartes d'après Cézanne*, 10 mars 1960, lithographie, 360 x 315. BnF, Estampes, B-1000-fol.

éléments visuels est importante¹. C'est également un journal de débat qui refuse de s'aligner sur un parti². La ligne éditoriale laisse à Tim l'espace nécessaire pour publier des dessins d'une teneur nouvelle : d'après les maîtres de la peinture. Il s'agit de compositions faisant appel à un bagage culturel important, maîtrisé par la majorité des lecteurs de *L'Express*. La référence complexifie la lecture de l'image et retarde l'adhésion du spectateur. Les prises de position de la presse communiste où Tim dessinait auparavant s'accommodaient mal de cette modalité de représentation. Ainsi, à partir de 1958, le dessin de Tim se distingue plus par ses traits d'esprit que par sa teneur militante.

DESSINATEUR DE PRESSE : ARTISTE OU JOURNALISTE ?

« Il faut être à la fois de Gaulle et Picasso ; ce métier particulier doit correspondre à deux objets : l'actualité politique et l'actualité plastique »³. Cette phrase résume la manière dont Tim conçoit son travail : à mi-chemin entre analyse politique et recherche plastique. Sa position dans le paysage des dessinateurs de presse est originale dans la mesure où elle se situe à équidistance entre celle de l'artiste et celle du journaliste.

Note de l'auteur : Je suis heureux d'apporter ma contribution à l'étude du dessin de presse en publiant un résumé de mon travail de recherche intitulé Tim (Louis Mitelberg, 1919-2002) Regard sur le pastiche. Cette étude repose sur la lecture d'une partie des carnets de croquis et des dessins du dessinateur donnés à la Bibliothèque nationale de France par Zuka, François et Roland Mitelberg en 2006 (fonds Tim : environ mille sept cents dessins et deux cent cinquante carnets de croquis). Elle porte plus particulièrement sur un aspect saillant de son œuvre satirique identifié au sein des fonds de la BnF : les rapports nourris que Tim entretient tout au long de sa carrière avec les chefs-d'œuvre des musées. Je suis reconnaissant aux *Nouvelles de l'estampe*, et plus particulièrement à Rémi Mathis, d'accorder une place à ces réflexions. Je tiens à remercier mon directeur de recherche Emmanuel Pernoud pour son soutien indéfectible depuis le début de mes recherches en 2012 et souhaite également témoigner mon amitié à Zuka et Alexis Mitelberg ainsi qu'à Martine Mauvieux, conservatrice à la BnF.

1. Christian Delporte et Fabrice D'Almeida, *Histoire des médias en France*, Paris, Flammarion, 2003, p. 367.

2. *Ibid.*, p. 159.

3. Tim et Claude Glayman, *L'Autocartature, Conversation avec Claude Glayman*, Paris, Stock, 1974, p. 223.

En France, à partir des années de l'après-guerre, puis dans les années 1960, les dessinateurs de presse sont nombreux à revendiquer un statut de journaliste à part entière. C'est l'époque où Cabu et Reiser font des « reportages-dessinés »⁴ ; tandis que chez Tim l'affirmation du journaliste ne se fait pas au détriment du dessinateur. Cette vision lui est inspirée par Daumier, son modèle. La description de sa méthode de travail dans une interview accordée à François Poux en 1988 nous éclaire sur ce positionnement :

- F. P. : Vous êtes de ceux qui défendez la vision du dessinateur journaliste.
- Tim : c'est mon métier et j'aimerais qu'il continue. Il était question à un moment que je prenne aux Beaux-Arts un atelier où j'aurais encouragé la caricature. J'aurais beaucoup fait dessiner, en leur mettant dans la tête, n'oubliez pas de lire les journaux et d'écouter la radio et essayez de traduire en dessin ce que ça vous inspire. Pour que petit à petit, il y ait une liaison entre la vie politique sociale qui se déroule autour d'eux et le métier de leurs mains⁵.

Le projet de lui confier la direction d'un atelier aux Beaux-Arts témoigne de la reconnaissance des qualités graphiques de Tim⁶. Son entrée au comité de rédaction de *L'Express* en 1977 est le symétrique de la précédente distinction. Alors que l'image dans la presse est souvent considérée comme un divertissement, un espace de repos pour l'œil, ou encore comme une illustration du propos du rédacteur, Tim est le premier dessinateur de presse à intégrer le comité éditorial d'un journal français. Son point de vue est donc aussi important que ses qualités graphiques.

TIM, GRAMMAIRE DU PASTICHE

Si la référence aux œuvres d'art est une tradition ancienne dans le dessin de presse, la démarche de Tim n'en reste pas moins originale au regard de cette dernière. Au XIX^e siècle, les salons comiques apparaissent comme un genre identifié. Il s'agit de compilations de caricatures tournant en dérision les œuvres exposées aussi bien par le texte que par l'image⁷. Par exemple, dans le célèbre pastiche de *l'Olympia* de Manet par Cham, le dessinateur exagère volontairement la place accordée au chat dans la composition d'origine. Toutefois, la citation d'un tableau n'est pas toujours réalisée à des fins satiriques ayant pour objectif l'attaque directe du référent. La citation peut être utilisée comme une ressource pour asseoir une composition. On retrouve ce procédé dès le XIX^e siècle ; par exemple, dans la charge d'Auguste Raffet contre la Chambre des pairs intitulée « Les Incurables »⁸, ce dernier emprunte sa composition aux *Mendiants* (1568) de Pieter Breughel I^{er}⁹. Comme le soulignent Laurent Bardion et Martial Guédron à propos de ce dessin, érudition et dérision ne sont pas incompatibles dans une même image : « Les caricaturistes faisaient souvent appel à la culture visuelle des

4. Bertrand Tillier, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2005, p. 58-59.

5. F. Poux et Tim, « Tim Honoré », dossier consacré à Tim et interview avec François Poux, *Un bon vieux dessin vaut mieux qu'un long discours. Revue du dessin de presse d'actualité*, bulletin n° 6, juillet 1988, p. 18.

6. Le projet n'aboutira pas.

7. Michel Melot, *L'Œil qui rit, op.cit.*, p. 89.

8. Auguste Raffet, « Les Incurables », publié dans *La Caricature*, 31 mars 1831, lithographie.

9. Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 151.

visiteurs du salon et des musées, comme à celle des amateurs d'estampes, qui étaient aussi les acheteurs de leur production "sérieuse". »¹⁰ Ainsi, la reprise d'une œuvre d'art célèbre par un caricaturiste n'a pas forcément pour objectif de la moquer, comme le souligne Christian Moncelet : « Au début de chaque analyse d'une variation, d'une création au second degré, se pose le problème de l'ambiguïté de la référence / révérence. Quel degré d'impertinence y a-t-il dans l'utilisation d'une œuvre cano- nique à d'autres fins que celle assignée par son créateur ? »¹¹

Tim ne s'inscrit pas dans la tradition issue des salons satiriques. Ses dessins expriment au contraire sa passion sincère pour les maîtres de l'histoire de l'art. Dans un carnet de croquis datant de 1970, Tim écrit : « En dessinant même dans les journaux je ne me sens pas exilé du monde de l'art. »¹² Il légende souvent ses dessins « D'après untel » et signe ; il livre donc un indice permettant d'iden- tifier le référent. Tim entretient un rapport quotidien à l'histoire de l'art et l'art de son temps. Au sein du fonds légué à la BnF¹³, environ cent quarante œuvres d'art détournées par ce dernier ont été identifiées, elles sont tirées de l'œuvre d'une soixantaine d'artistes différents. On y retrouve, entre autres, de nombreuses allusions aux expositions du moment. Lorsque Tim fait référence au travail d'un autre artiste dans son dessin, il le nomme « pastiche ». Nous reprenons ce terme qui englobe deux stratégies de représentation distinctes. D'une part, Tim parodie le style d'un artiste, confor- mément à la définition traditionnelle du pastiche. D'autre part, il réemploie la composition d'un tableau, ce qui relève plus de la pratique de la citation ou du détournement que du pastiche. À cet égard, Bertrand Tillier distingue deux attitudes : la « citation plastique » et la « citation icono- graphique »¹⁴. Dans le souci de proposer une analyse globale des liens qui existent entre l'histoire de l'art et le travail de Tim, nous utilisons le terme « pastiche » dans les deux cas.

Un pastiche plastique, selon la terminologie de Tillier, est un pastiche réalisé « à la manière » d'un peintre célèbre, il ne s'agit pas de la reprise d'une composition célèbre de l'histoire de l'art mais de l'imitation d'un style. La majorité de ces dessins fonctionnent sur le registre de l'humour, le ressort du dessin repose sur la surprise déclenchée par la représentation d'un homme politique à la manière d'un peintre célèbre. Ainsi la parodie est double : celle d'une personnalité et celle d'un artiste : « Il faut être à la fois de Gaulle et Picasso. » Pour que le pastiche fonctionne il est nécessaire qu'il existe un léger décalage dans la manière dont le sujet est traité par rapport au style original du peintre imité. Tim réalise notamment une série charge du président de Gaulle dont le portrait est décliné à travers le prisme des différentes périodes de Pablo Picasso. Le dessinateur établit certainement un parallèle entre la mégalomanie des deux hommes. La charge comique est contenue dans la répétition des portraits dont la succession constitue une galerie insolite. Le choix de Picasso n'est peut-être pas fortuit : Tim, observateur de son temps, a certainement identifié la tendance de Picasso à s'auto- citer, voire à se pasticher, lorsqu'il réactive un style élaboré plusieurs décennies auparavant. Le pas- tiche stylistique est une pratique étendue à d'autres artistes : Giacometti ou Calder par exemple. Tim cite Calder lorsqu'il représente de Gaulle sous les traits d'un mobile (ill. 2). Le dessin est publié

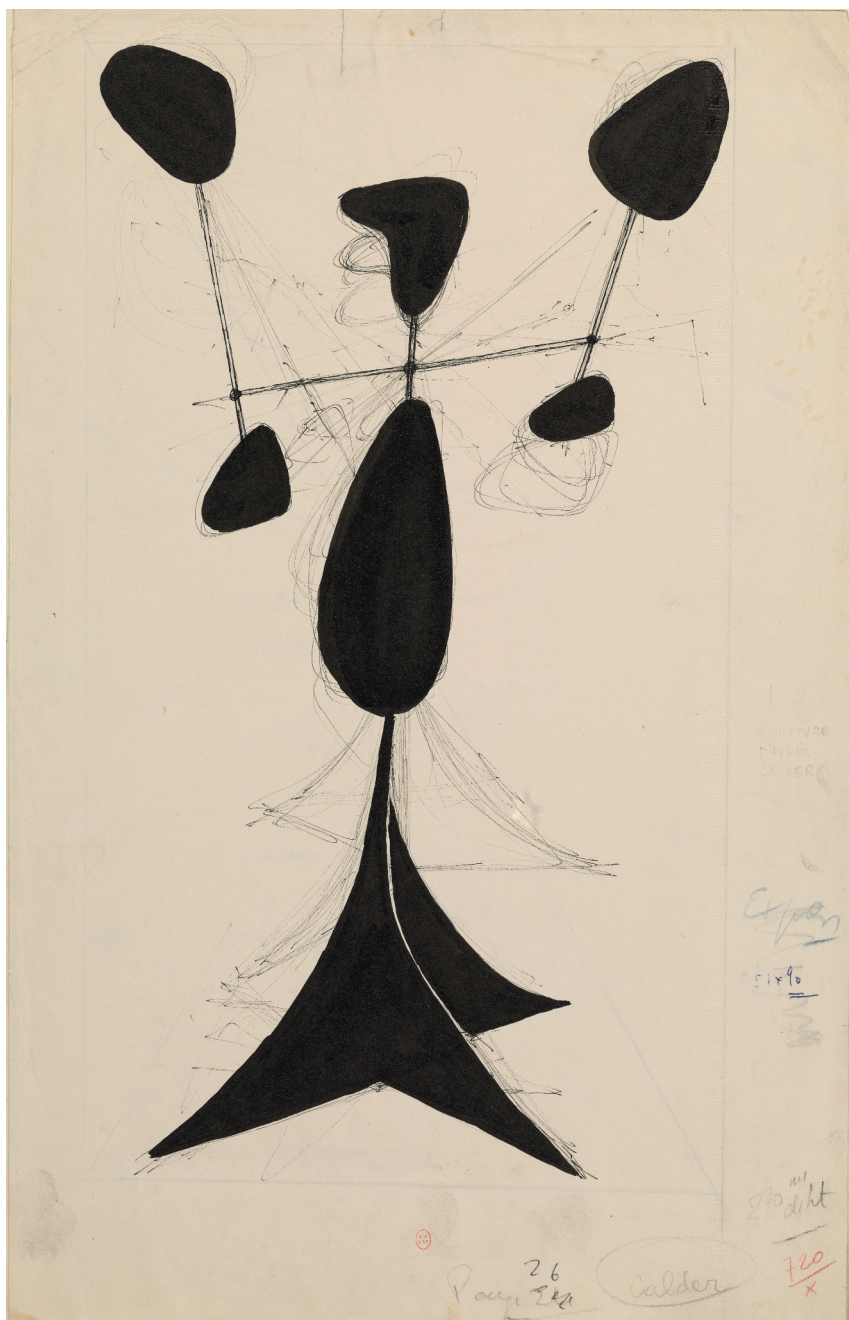
10. *Ibid.*

11. Moncelet, Christian, « L'Angélus de Millet » dans « Pastiches et tableaux de maîtres », *Ridiculosa* n° 3, Brest, Eiris-Ubo, 1996, p. 15.

12. BnF, Estampes, B-1000 8 (5)-pet fol, carnet février-mars 1970.

13. BnF, Estampes, B-1000-fol, Dessins originaux.

14. Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 216.



III. 2. Louis Mitleberg, *De Gaulle d'après Calder*, plume, pinceau et encre de Chine sur papier, 436 x 280. 1960. BnF, Estampes, B-1000(15)-fol.

dans l'album intitulé *Le Pouvoir civil, dessins de Tim publiés dans l'Express* (1960)¹⁵ avec la légende suivante : « Concours pour une statue à la gloire de la République. » Par ailleurs, il faut s'interroger sur la symbolique du mobile, en effet il n'y a qu'un pas entre le mobile et la girouette...

Le pastiche dans sa forme la plus largement utilisée par Tim consiste à détourner la composition d'un chef-d'œuvre pour la réemployer dans un contexte nouveau. Souvent, ce sont uniquement les visages qui sont modifiés : Tim les remplace par des portraits des responsables politiques. Le tableau

15. Tim, *Le Pouvoir civil*, dessins de Tim publiés dans *L'Express*, Paris, Julliard, 1960.



III. 3. Louis Mitelberg, publié dans *L'Express* en juillet 1968, plume, pinceau et encre de Chine sur papier, lithographie, 438 x 560. BnF, Estampes, B-1000 (15)-fol. Au dos : tampon de *L'Express* « 24 Juillet 1968 ».

détourné prend un sens nouveau à la lumière de l'actualité politique. Par exemple, l'artiste s'appuie sur *Les Joueurs de cartes* de Cézanne pour évoquer la confrontation entre de Gaulle et Khrouchtchev (ill. 1). Tillier énonce trois conditions essentielles pour que ce type de pastiche « iconographique » soit efficace : « Dès lors, pour que la charge fonctionne le référent doit répondre à trois critères : avoir une composition claire préservant son identification ; posséder une ouverture sémantique suffisante qui la rende utilisable dans un contexte nouveau ; être doué d'une célébrité garantissant sa reconnaissance par le public le plus large. »¹⁶

Parfois, Tim introduit des variantes dans cette pratique, il associe différents chefs-d'œuvre et les fait dialoguer entre eux. Il opère ainsi pour évoquer le remaniement ministériel qui fait suite aux événements de mai 1968, dont un réaccrochage au Louvre est devenu la métaphore. Tim représente Georges Pompidou, sous les traits de la *Joconde*, remplacé par Maurice Couve de Murville travesti en *Pierrot* d'après Watteau, le premier n'ayant pas été reconduit dans ses fonctions de Premier ministre (ill. 3).

Enfin, Tim détourne parfois gratuitement certaines compositions, sans aucune allusion à l'actualité. Ces exercices n'étant pas des commentaires de la vie politique, ils sont rarement reproduits dans la presse. Ces variations comiques sur les chefs-d'œuvre fonctionnent selon deux modalités : l'anachronisme ou la synthèse. Par exemple, Tim modernise la scène des *Joueurs de cartes* de Cézanne en les

16. Bertrand Tillier, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2005, p. 216.

représentant dans un casino¹⁷. Dans un autre registre, il réunit dans une même composition le *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et sa sœur la duchesse de Villars* et *Les Joueurs de cartes* de Cézanne¹⁸, vision à la fois anachronique et synthétique. L'artiste imagine des hybridations entre des compositions célèbres, pratique qui rappelle celle du cadavre exquis, il écrit par exemple dans un de ses carnets : « Corps de Madame Récamier avec la tête de la Joconde ; corps de la *maja* de Goya avec la tête de la Joconde, tête de la gitane de Franz Hals avec le corps de la Joconde »¹⁹.

On constate donc la richesse des jeux graphiques et emprunts à l'histoire de l'art imaginés par Tim. Parmi les pastiches publiés, on retrouve une majorité de pastiches « iconographiques. » Ces derniers permettent à Tim de s'appuyer sur des structures narratives et des compositions préexistantes pour évoquer l'actualité à travers un point de vue original.

LE PASTICHE COMME STRATÉGIE DE REPRÉSENTATION DE L'ACTUALITÉ

La compréhension du temps dans lequel s'inscrit le dessin de presse est essentielle pour décoder les enjeux qui sous-tendent sa création. Le dessin de presse s'adapte à une double contrainte : celle du temps et celle de la représentation. Le dessinateur doit respecter des délais pour soumettre son dessin avant l'impression du journal. Il travaille donc dans un temps limité, avec une échéance qui s'oppose au caractère continu de l'information : « L'obligation de tomber à l'heure chaque semaine mobilise toutes nos ressources d'une façon assez impressionnante, qui mériterait d'être analysée par un psychologue »²⁰, déclare Tim. Il se plie également à l'impératif de la représentation : le dessin de presse cherche des solutions pour représenter une actualité de la manière la plus efficace qui soit. L'auteur recherche l'équilibre entre la subtilité, le trait d'esprit, et la lisibilité : une référence trop complexe risquant d'annuler l'effet du dessin auprès de la majorité des lecteurs. Si le temps de lecture d'un tel dessin est bref, on évalue pourtant sa qualité à l'aune de sa capacité à transcender la contingence de l'actualité dans lequel il s'inscrit pour acquérir une autonomie. C'est par exemple le cas de la célèbre composition de Daumier, admirée par Tim, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*. La monumentalité et la force de cette composition rivalisent avec la force d'un tableau tel que *Le Radeau de la Méduse* qui renouvelle la peinture d'histoire²¹. Ce sont les mêmes qualités que Raymond Aron reconnaît chez Tim : « Il m'arrive d'envier mon compagnon de *L'Express*. Il commente l'actualité, ses œuvres restent. Nos éditoriaux ne résistent pas à l'usure du temps. »²²

Dans ses pastiches, Tim décontextualise les œuvres d'art. Ils ne fonctionnent que dans la mesure où les compositions sont suffisamment célèbres pour que le lecteur, complice, les reconnaisse pour comprendre le sens et l'ampleur du détournement. Alain Daguerre note à propos de *La Liberté gui-*

17. Louis Mitelberg, *Les Joueurs de cartes d'après Cézanne*, env. 1968, plume et encre de Chine sur papier, BnF, Estampes, B-1000-fol.

18. Louis Mitelberg, *D'après les Joueurs de cartes et les Sœurs d'Estrées*, après 1965, crayon et pastel sur papier, BnF, Estampes, B-1000-fol.

19. BnF, Estampes, B-1000 4 (4)-pet fol, carnet novembre 1961-janvier 1962, p. 9 recto.

20. Tim et C. Glayman, *L'Autocaricature*, op.cit, p. 224.

21. Le Men, Ségolène, « Le Michel-Ange de la caricature », dans *Daumier, L'écriture du lithographe*, dir. V. Sueur-Hermal, [expo. BnF, 2008], BnF, 2008, p. 22.

22. Raymond Aron, *Époque épique 1970-1981*, Paris, Albin-Michel, 1981.

III. 4. Louis Mitelberg, *D'après Fouquet*, publié dans *L'Express* en avril 1980, plume et encre de Chine sur papier. BnF, Estampes, B-1000(15)-fol. Au dos : tampon de *L'Express* « 8 avril 1980 ».



dant le peuple que le tableau est devenu une image suffisamment abstraite pour être lue indépendamment de son contexte et « devenir emblématique de toute révolution »²³. La citation d'œuvres d'art dont la connaissance relève d'une certaine culture générale lui permet de faire passer un message indépendant du contexte de création de celle-ci. Au sein du corpus des pastiches conservés à la BnF, certains tableaux sont régulièrement détournés ; ils le sont dans des situations différentes mais leur composition d'origine permet d'exprimer la même idée.

La série des *Joueurs de cartes* (1890-1895) de Cézanne est le modèle auquel Tim a le plus souvent fait référence. La première occurrence du pastiche date du voyage officiel de Khrouchtchev en France en mars 1960 (ill. 1). Tim le représente face à de Gaulle, un jeu de cartes en mains, évoquant ainsi

²³. Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix*, Hazan, Paris, 1993, p. 91, cité « Pastiches et tableaux de maîtres », *Ridiculosa* n° 3, Brest, Eiris-Ubo, 1996 p. 61.



III. 5. Louis Mittelberg, *D'après Picasso*, publié dans *L'Express* en avril 1973, plume, pinceau et encre de Chine sur papier, 414 x 320. BnF, Estampes, B-1000-fol. Au dos : tampon de *L'Express* « 12 avril 1973 ».

la confrontation politique entre les deux hommes. Le jeu de cartes est une métaphore très ancienne de la manœuvre politique. La Bibliothèque nationale de France conserve notamment une xylographie datant de 1514 ou 1515 intitulée *Le Revers du jeu des Suysse*, représentant des souverains européens, cartes en main, jouant au « flux ». La caricature est une charge à l'égard de la position des Suisses dans l'équilibre européen, elle est accompagnée du préambule suivant : « C'est grand orgueil à un pauvre coquin / Vouloir jouer contre princes au flux. » La métaphore du jeu de cartes est également courante dans la presse écrite au XX^e siècle, on y retrouve souvent les expressions « avoir les cartes en main » ou encore « jouer une carte ». Tim s'appuie donc sur une tradition et une expression auxquelles il ajoute une référence à l'histoire de l'art. Le tableau d'origine ainsi détourné par Tim permet de commenter n'importe quelle confrontation entre deux hommes politiques. Plus tard, dans ses carnets de recherche il envisage d'opposer W. Brandt et L. Brejnev ou encore G. Pompidou et W. Ulbricht²⁴.

À d'autres rapports de forces correspondent d'autres compositions. Pour aborder le thème de la subordination, Tim réemploie le volet droit du *Diptyque de Melun* de Jean Fouquet représentant une *Vierge à l'Enfant*. Il l'utilise pour révéler l'importance de l'influence de Marie-France Garaud sur Jacques Chirac, alors maire de Paris et président du RPR (ill. 4). Les chérubins et les séraphins à l'arrière-plan ont été remplacés par les portraits des principaux dirigeants politiques de droite de l'époque ainsi qu'un profil du général de Gaulle. Ce détournement est habile et témoigne de

24. BnF, Estampes, B-1000 8 (4)-pet fol, carnet novembre 1969 p. 32 recto 250.

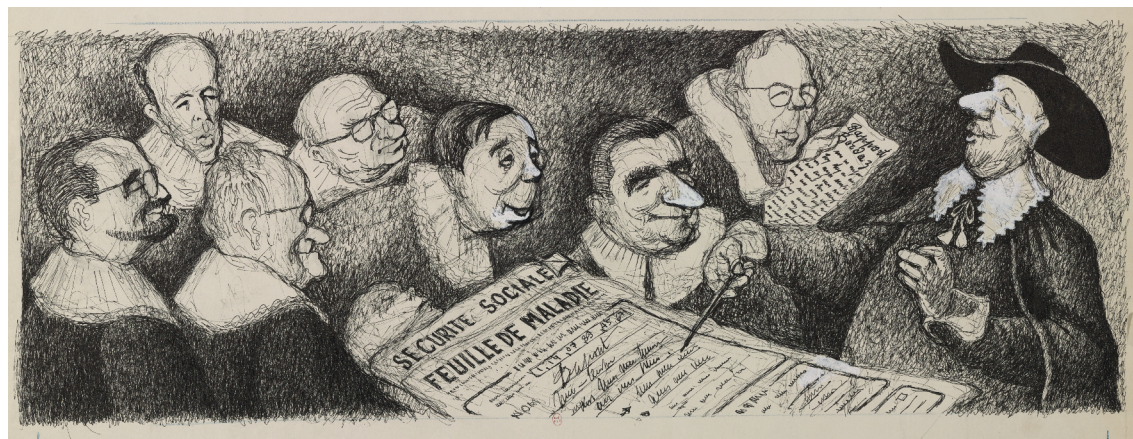
l'importante culture du dessinateur. En effet, Tim n'ignorait certainement pas que Jean Fouquet avait lui-même emprunté les traits de l'une de ses contemporaines pour peindre la vierge : Agnès Sorel était la maîtresse du roi. Ainsi, sous couvert d'une analyse politique, Tim renouvelle l'audace de Fouquet.

Il est étonnant de constater comment deux tableaux aussi éloignés peuvent inspirer la même idée à Tim. On retrouve un schéma narratif similaire lorsque Tim représente Georges Pompidou et Pierre Messmer d'après des saltimbanques de Picasso : le second sur les genoux du premier (ill. 5). Cette position induit un lien de subordination, le dessinateur fait alors allusion à la reconduction de Messmer à la fonction de Premier ministre par Georges Pompidou à l'occasion des élections législatives du printemps 1973. À l'inverse du précédent exemple, la composition choisie ne fait pas allusion à la vie privée des protagonistes. Par ailleurs, ce n'est pas n'importe quelle composition de Picasso qui est retenue, il s'agit ici du *Saltimbanque au repos*, suggérant peut-être une certaine inaction gouvernementale.

Autre cas de figure, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt (1632) est détournée de nombreuses fois pour suggérer une situation de crise politique. En lieu et place du cadavre est représenté l'homme, le pays ou l'institution en crise. Les principaux intéressés sont réunis autour du docteur qui donne la leçon. Le personnage représenté à la place de Tulp est ainsi désigné par Tim comme un personnage clé. Il détourne cette composition pour la première fois en 1967 à l'occasion de la publication du rapport Bordaz qui analyse les difficultés du système de sécurité sociale français. Ici, c'est le président de la République qui est à la place de Tulp (ill. 6). Tim a également envisagé de pasticher le tableau pour évoquer la santé de G. Pompidou, la guerre au Liban ou encore l'agonie du maréchal Tito.

Tim théorise l'introduction d'éléments empruntés à l'histoire de l'art dans le dessin de presse dont il affirme l'efficacité en tant que stratégie de représentation. Entre 1958 et 1974, il forge une définition du dessin de presse fondée sur l'association d'un élément graphique à un élément d'actualité.

III. 6. Louis Mittelberg, *D'après Rembrandt*, publié dans *L'Express* mai 1967, plume, pinceau et encre de Chine sur papier, 208 x 580. BnF, Estampes, B-1000 (15)-fol. Au dos : tampon de L'Express : « 11 mai 1967 ».



L'étude des différentes composantes d'un bon dessin de presse selon Tim permet de comprendre la place importante occupée par le pastiche au sein de son travail. La première tentative de théorisation du dessin de presse remonte à fin de l'année 1958 où un schéma accompagne les phrases suivantes :

Le système triangulaire pour un dessin de satirique doit comporter : actualité politique, actualité non politique, astuce humoristique. Ils peuvent être réunis tous les trois dans le dessin ou un des éléments, le troisième, peut se trouver dans la légende.²⁵

L'introduction d'un élément étranger à l'actualité politique crée une surprise qui retient l'attention du lecteur. C'est dans ce décalage que réside le ressort du dessin. La correspondance avec Jacques Michel, critique au *Monde*, a joué un rôle important dans la démarche intellectuelle de Tim. À la suite de la publication d'un article par le critique, Tim rédige une lettre enthousiaste dans laquelle il reprend ses réflexions à son compte. On trouve un brouillon de la lettre dans l'un de ses carnets :

Vous, critiques d'art, vous avez abordé le problème de la caricature en général et l'aspect particulier de mon travail par rapport à l'art graphique d'un côté et par rapport [est rayé du texte : « à la politique de l'autre par rapport au rire »] au journalisme politique de l'autre et par rapport à ce moyen insaisissable qu'est le rire qui sert ici de pont entre les deux [est rayé du texte : « activités humaines apparemment divergentes »]. Vous l'avez fait avec sérieux, avec intention et avec un choix très heureux, pour moi, de citations.²⁶

La lettre est accompagnée d'un nouveau schéma qui représente les groupes de mots « art graphique » et « journalisme politique » reliés par un pont « le rire ». On remarque que, par rapport à la réflexion de 1958, « l'actualité non politique » est remplacée par « l'art graphique », c'est donc dans l'art que Tim puise les ressources nécessaires à l'introduction du décalage qu'il recherche. La pratique du pastiche s'intègre parfaitement dans cette stratégie de dessin où il tient lieu « d'actualité graphique ». Dans un carnet daté de l'année suivante, on retrouve le même trio décliné dans deux schémas : « Art – Information politique – humour » et « Art – caricature – humour »²⁷. Dans un carnet de 1973, est reproduit un second brouillon de lettre dans lequel Tim réagit à un nouvel article de Jacques Michel : « Puisque votre intelligence a situé ce mode de communication à l'intersection de trois domaines : humour, journalisme, et arts graphiques »²⁸. Enfin, en 1974, ce système est reproduit en illustration de l'entretien avec C. Glayman²⁹ : on y retrouve les mêmes ingrédients : « arts graphiques », « humour » et « journalisme » inscrits dans des cercles à l'intersection desquels on lit cette fois « journalisme politique », Tim propose donc ici non seulement un mode d'emploi pour la construction de ses dessins mais une définition du journalisme politique.

25. BnF, Estampes, B-1000 2 (12)-pet fol, carnet décembre 1958, p. 33 verso.

26. BnF, Estampes, B-1000 8 (3)-pet fol, carnet septembre-novembre 1969, p. 2 recto. Il s'agit certainement d'un brouillon de lettre rédigé en réponse à l'article « Tim ou le paradoxe du caricaturiste », *Paris Le Monde*, 23 août 1969.

27. BnF, Estampes, B-1000 8 (5)-pet fol, carnet février-mars 1970, p. 13 verso et 14 verso.

28. BnF, Estampes, B-1000 11 (1)-pet fol, carnet juin 1973, p. 41 recto.

29. Tim et Claude Glayman, *op. cit.*

L'expression « actualité graphique » est le terme le plus énigmatique dans ce schéma. La lecture des entretiens de Tim permet de préciser cette notion qui inclut le pastiche mais reste plus large :

– F.P. : Vous parlez dans votre livre *L'Autocaricature*, d'actualité graphique...

– Tim : Je ne laisse pas passer une semaine sans visiter une exposition de peinture, de sculpture.

On retrouve dans des dessins du XVII^e siècle italien, des précurseurs de Rembrandt, de Daumier, de dessinateurs actuels [...] C'est ça que j'appelle l'actualité graphique. Aussi bien les affiches les plus modernes que les dessins les plus anciens qui ont une permanence.³⁰

L'effet recherché par l'introduction de cet élément graphique est la surprise comme Tim le note dans un de ces carnets dans lequel il semble préparer un entretien :

Comment procédez-vous ? Je lis les journaux et je m'exclame « ah ça par exemple ! » ou « ça alors » je détermine les personnes qui sont concernées par l'affaire. Je rends compte d'une actualité dominante. J'essaie d'établir un va-et-vient entre une image familière au public, au lecteur pour qu'il entre dans le sujet et par une surprise graphique qui dérange cette familiarité de l'image. Le va-et-vient entre la partie familière et la partie surprise crée une action du lecteur soit le rire, soit l'indignation, soit l'intérêt³¹.

ÉTUDES DES CARNETS DE RECHERCHE DE TIM : L'ATELIER DU PASTICHE

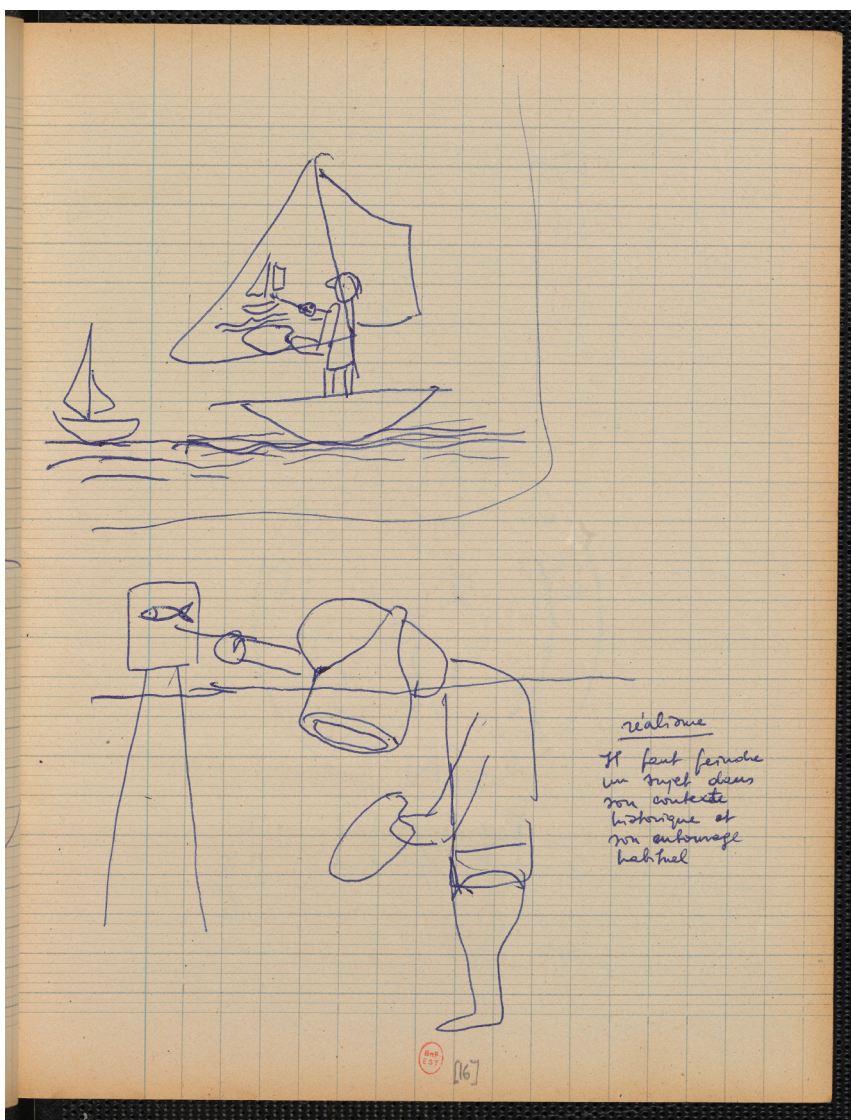
À la lumière de la lecture des carnets de Tim, il est possible de proposer une reconstitution de la genèse de ses pastiches, c'est-à-dire celle de sa pensée aboutissant à un choix éditorial. Les carnets de croquis de Tim sont les témoins d'une pensée en mouvement qui se forme sur la page en même temps que le crayon se meut. On y découvre que le travail d'un dessinateur de presse résulte d'un aller-retour constant entre les mots et l'image.

La lecture des carnets est le fil d'Ariane qui nous guide à travers les détours de l'esprit de Tim, entre les mots, les croquis et le vaste répertoire iconographique de l'histoire de l'art régulièrement convoqué. C'est à la croisée de ces réseaux d'images et d'informations que naît le pastiche. Leur étude montre que dès la fin des années 1940, le dessinateur se tient informé de l'actualité artistique à Paris. Il commence à dessiner au moment où l'expression artistique est profondément bouleversée par l'arrivée de l'art abstrait sur le devant de la scène. Alors que l'abstraction est au cœur du débat, Mitelberg s'interroge sur la position à adopter face à cette nouvelle grammaire plastique. En effet, la caricature étant une forme de communication fondée sur la représentation, un bouleversement du rapport au réel en art ne peut laisser un dessinateur de presse indifférent. Au cours des années 1950, les réflexions de Mitelberg sur l'art abstrait sont nombreuses dans ses carnets. À partir du carnet de juillet-août 1957³², Tim s'interroge sur le rôle et le travail du peintre, ces réflexions prennent la forme de petits dessins comiques (ill. 7). Mitelberg les utilise parfois pour commenter l'actualité, comme en témoigne le dessin où des parachutistes français ont tordu les bras à la Vénus

30. F. Poux et Tim, « Tim Honoré », *op. cit.*, p. 16.

31. BnF, Estampes, B-1000 8 (5)-pet fol, Carnet février- mars 1970, p. 5 recto.

32. BnF, Estampes, B-1000 1 (13)-pet fol, juillet- août 1957.



III. 7. Louis Mittelberg, juillet-août 1957, stylo à bille, sur page carnet de croquis, 220 x 170. BnF, Estampes, B-1000 1 (13)-pet fol, p. 6 recto. Annoté : « réalisme il faut peindre un sujet dans son contexte historique et son entourage habituel. »

de Milo (ill. 8). Cette démarche est proche du détournement d'œuvre, dans la mesure où celle-ci sert à l'artiste de prétexte pour prendre position sur un sujet d'actualité. Dans cet exemple, le dessinateur dénonce les actes de torture pratiqués par l'armée française en Algérie.

Dans les carnets de Tim, on observe que l'exercice de la synthèse est une gymnastique intellectuelle qui est une véritable technique créative. Il imagine de nombreux jeux de mots qui consistent à fusionner deux noms propres. Il s'attaque alors à des figures au cœur de l'actualité politique et artistique. Ainsi, dans le carnet daté du mois de novembre 1969, Tim travaille à une liste de jeux de mots autour du nom du peintre Dali : « Pompidali », « Odalisque de Ingres », « Rembrandali », « Rondali de nuit »³³. Dans le même carnet, Tim dessine Dali dont la moustache se meut en paratonnerre³⁴, cela nous indique que Tim connaît la rhétorique dalinienne, l'artiste revendiquant lui-même l'analogie entre l'objet et sa moustache : celle-ci lui permettrait de communiquer avec les

33. BnF, Estampes, B-1000 8 (4), carnet novembre 1969, p. 51 verso et 52 recto.

34. *Ibid.*, p. 16 verso.

III. 8. Louis Mittelberg, juillet-août 1957, stylo à bille, sur page carnet de croquis, 220 x 170. BnF, Estampes, B-1000 1 (13)-pet fol, p. 27 recto. Annoté : « – Elle a avoué ! Il a fallu lui tordre les bras pour qu'elle avoue. »

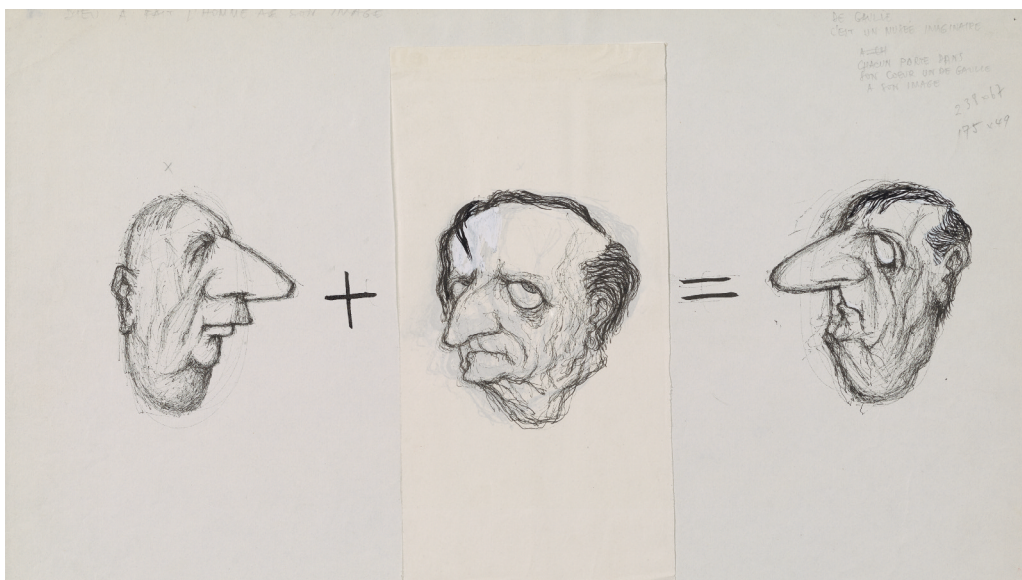


esprits supérieurs. Ainsi, il y a adéquation entre la personnalité du sujet et la manière de déformer son nom : par analogie et glissement de sens. Tim est passé maître en l'art de se mettre dans la peau des personnages qu'il représente : « Il faut être à la fois de Gaulle et Picasso. » Cet état d'esprit est également adopté en dehors de ses carnets avec la pratique du mime. Tim singe ses personnages pour mieux en capter l'expression avant de les dessiner. Dans un carnet de 1970 il écrit : « Pour trouver idée de dessin se mettre dans la peau du personnage plutôt que l'observer de l'extérieur. »³⁵ Son talent de mime est également attesté par sa femme Zuka³⁶. Ainsi pour pasticher Dali, Tim imagine qu'il est Dali, et se métamorphose en artiste surréaliste.

On retrouve dans ses carnets de recherche un autre exercice de synthèse régulièrement pratiqué par Tim : le croisement de deux portraits pour en réaliser un seul. Il fusionne ainsi les portraits de Charles de Gaulle et d'André Malraux, et écrit ironiquement à côté : « de Gaulle c'est un musée

35. BnF, Estampes, B-1000 8 (6), Pet fol, mars 1970, p. 6.

36. Entretien Zuka Mittelberg avec Stanislas Colodiet le 16 janvier 2013.



III. 9. Louis Mittelberg, *De Gaulle + Malraux*, années 1960, plume et encre de Chine sur papier, 320 x 480. BnF, Estampes, B-1000 (11)-fol. Annoté : « De Gaulle c'est un musée imaginaire, chacun porte dans son cœur un de Gaulle à son image. »

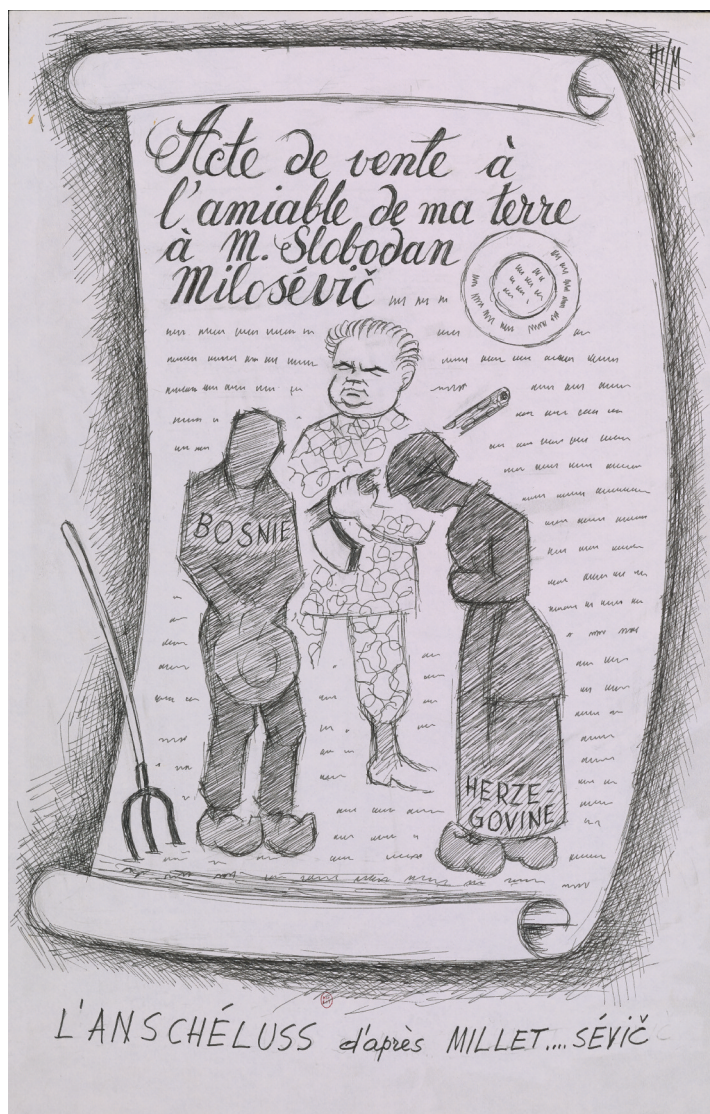
imaginaire, chacun porte dans son cœur un de Gaulle à son image » (ill. 9). En même temps que Tim fait référence à l'ouvrage célèbre de Malraux, *Le Musée imaginaire*, il semble suggérer que le ministre et son président ne font qu'un. Malraux étant l'une des plumes de la V^e République et un acteur important dans la construction du discours gaulliste, Tim semble considérer que le mythe gaulliste appartient aussi bien à celui qui l'a écrit qu'à celui qui l'incarne. La référence *Musée imaginaire*, ouvrage qui étudie les nouvelles modalités de diffusion des œuvres d'art par l'image et leur impact sur leur perception, est également intéressante au regard de notre sujet. Le choix des portraits qu'il croise n'est pas anodin. Malraux portait en effet le message gaulliste avec une fidélité inconditionnelle. Cela explique que les traits du général déteignent sur ceux du ministre d'État chargé des affaires culturelles.

Ces exemples témoignent de la plasticité du monde intérieur de Tim, dans lequel la réalité se reflète comme dans des miroirs déformant. En 1970, une phrase de Tim résume sa démarche : « les fonctions de l'esprit sont entre autres d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. »³⁷ Cette pratique du détournement s'épanouit particulièrement sur le terrain de l'histoire de l'art car Tim est particulièrement sensible aux chefs-d'œuvre des musées et à la création contemporaine. Les titres des œuvres ainsi que le nom des artistes sont souvent l'occasion d'un jeu de mots qui fait écho à l'actualité. Par exemple, Michel Debré, ministre de l'Économie et des Finances dans le gouvernement Pompidou, est transformé en « dépenseur de Rodin »³⁸. Au moment de la guerre des Balkans, à la fin de la carrière de Tim, *L'Angélus* de Millet (1857-1859) devient « L'Anschéluss d'après Millet... sévič » (ill. 10). Le jeu de mot est double. D'abord il porte sur le titre de l'œuvre pastichée, *L'Angélus*, transformé en *Anschluss* qui fait référence à l'annexion de l'Autriche par Hitler ; ensuite, le nom du peintre, Millet, est transformé en Milosévič nom du dirigeant nationaliste serbe

37. BnF, Estampes, B-1000 8 (6), carnet mars 1970, p. 60 recto.

38. BnF, Estampes, B-1000 7 (2)-pet fol, carnet juillet-septembre 1966, p. 6 recto.

III. 10. Louis Mittelberg, *L'Anschéluss*
d'après Millet... Sévič, entre 1992 et
1995, plume et encre de Chine sur
papier, 464 x 298. BnF, Estampes,
B-1000 (15)-fol.



qui a encouragé une politique de purification ethnique par les Serbes en Bosnie-Herzégovine. Le choix de la composition détournée est pertinent à d'autres égards. Le tableau de Millet représente la prière de l'angélus, ou peut-être celle d'un couple sur la tombe de son fils, comme en était persuadé Dali qui fait radiographier le tableau dans les années 1960. Tout comme l'artiste surréaliste, Tim est sensible à l'atmosphère de recueillement qui se dégage de la composition de Millet. Celle-ci lui permet donc de représenter le deuil des victimes de la guerre civile en Ex-Yougoslavie.

ÉTUDE DE CAS : LE BUDGET MILITAIRE SELON GIACOMETTI

L'étude du pastiche le *Budget militaire selon Giacometti* permet de conclure notre réflexion en rappelant les différents ressorts du dessin chez Tim (ill. 11)³⁹. Tim réalise le portrait de Michel Debré, ministre d'État chargé de la défense nationale, sur un corps ressemblant fortement aux

39. BnF, Estampes, B-1000-fol, dessin original.

sculptures de Giacometti. Il tient dans sa main un missile et porte des chaussures de militaire. Sur le socle de la sculpture on lit « budget militaire d'après Giacometti ».

Le lien qui réunit Michel Debré et Giacometti est un concours de circonstances. Les mois d'octobre et de novembre sont les mois pendant lesquels est traditionnellement débattu le projet de loi de finance au Parlement. Tim fait allusion à la présentation aux parlementaires du budget de la défense de 1970 par le ministre qui en a la charge. Cette période coïncide avec le début de l'exposition *Giacometti* au musée de l'Orangerie (octobre 1969 – janvier 1970). Tim croise les deux informations, le rapprochement est opportun, car en 1969, les crédits militaires diminuent. Or les figures sculptées par Giacometti se caractérisent par leur silhouette filiforme. Le dessin joue sur l'association d'idées évoquées par le style de Giacometti, la minceur, et l'analogie avec les orientations budgétaires. On utilise d'ailleurs l'adjectif « maigre » pour qualifier un budget moindre. Le dessin de Tim s'appuie donc sur deux mécanismes : la coïncidence et le jeu de mots.

Les informations contenues dans le carnet de septembre-novembre 1969⁴⁰ permettent de retracer précisément le cheminement de la pensée de Tim. On remarque d'abord que le nom de Giacometti apparaît à de nombreuses reprises, c'est un artiste qui l'intéresse à cette période. Voici les occurrences de son nom dans le carnet de septembre-octobre 1969 : p. 42 « Le portrait charge de Rembrandt. Giacometti » ; p. 43 verso « les pastiches de Giacometti d'Apollinaire ou à propos d'Apollinaire » ; p. 53 « sculpture en or massif Giacometti » ; p. 53 verso dessin « la source de Giacometti, d'après Ingres et Giacometti » ; p. 59 « Giacometti en or » ; p. 62 « expo Giacometti » « Faire un Giscard Giacometti – faire un Couve Giacometti » « Toulouse-Lautrec et Giacometti sont des caricaturistes au sens que je donne à ce mot » ; p. 66 « portrait-robot Giacometti » ; p. 68 « Giacometti » ; p. 73 verso « le budget militaire d'après Giacometti – Sanguinetti d'après Giacometti »⁴¹. Plusieurs pastiches consacrés à Giacometti sont dessinés dans le carnet : « la source d'après Giacometti » p. 53, ensuite p. 59 il dessine un « Giacometti en or » qui a les traits de Valéry Giscard d'Estaing et enfin, p. 73, sont représentés le « budget militaire d'après Giacometti » et « Sanguinetti d'après Giacometti »⁴².

Dans ses carnets, Tim compile systématiquement des listes des faits de l'actualité qui se sont produits au cours de la semaine. Or, page 68, dans une liste à deux colonnes, le mot « budget » apparaît en face du mot « Giacometti ». On peut faire l'hypothèse que c'est de la rencontre des mots sur la page que lui est venue l'idée du dessin. En effet, Tim accorde de l'importance à chaque détail d'un énoncé lorsqu'il analyse l'actualité pour préparer un dessin, comme il l'explique : « Il faut absolument décrire complètement l'idée que l'on veut dessiner c'est au coin d'une phrase 'par hasard' qu'un mot nécessaire pour compléter la phrase qui donne le départ d'un dessin par le cadre de la situation que ce mot évoque »⁴³. Page 73 nous lisons : « Debré et l'armée » « réduction durée militaire » « réduction budget et recherches »⁴⁴. L'idée de réduction étant apparue, on comprend à présent qu'elle entre soudainement en résonance avec le style de Giacometti. Cette idée prend forme dans

40. BnF, Estampes, B-1000 (3) pet fol, carnet septembre- novembre 1969.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. BnF, Estampes, B-1000 1 (12)-pet fol, carnet mai-juin 1957, p. 23 verso.

44. BnF, Estampes, B-1000 8 (3)-pet fol, carnet septembre-novembre 1969, p. 73.

III. 11. Louis Mittelberg, *Budget militaire d'après Giacometti*, publié dans *L'Express* en novembre 1969, plume et encre de Chine sur papier, 230 x 120. BnF, Estampes, B-1000-fol.
Au dos : tampon de l'Express :
« 13 novembre 1969 ».

deux dessins situés en dessous :
« le budget militaire d'après Giacometti » le budget est personnifié en la figure de son ministre, Michel Debré.

Les nombreux pastiches réalisés ou projetés par Tim témoignent de sa passion pour les musées et la création contemporaine. Elle est le reflet d'un positionnement original entre journaliste et artiste. Le détournement d'une composition célèbre est l'une des stratégies qu'il emploie pour répondre au double objectif d'un dessin qui soit à la fois efficace et spirituel. La conjugaison d'une actualité à un élément appartenant à l'histoire de l'art distend la temporalité de l'image satirique, elle élève l'actualité à un niveau de narration supérieur qui appartient désormais à l'histoire.

